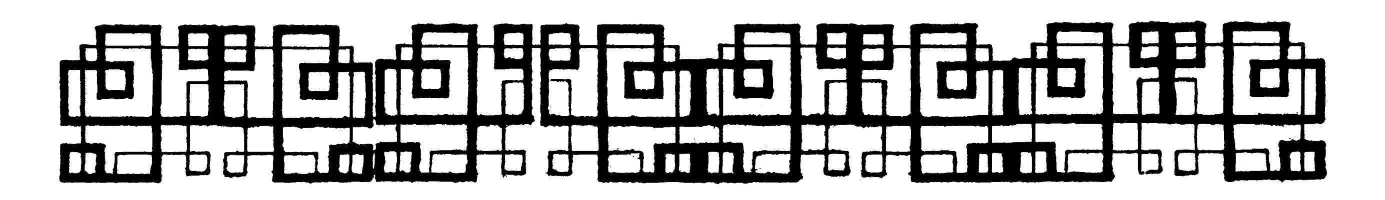


« Ce qui dit art maniaque dit oui »

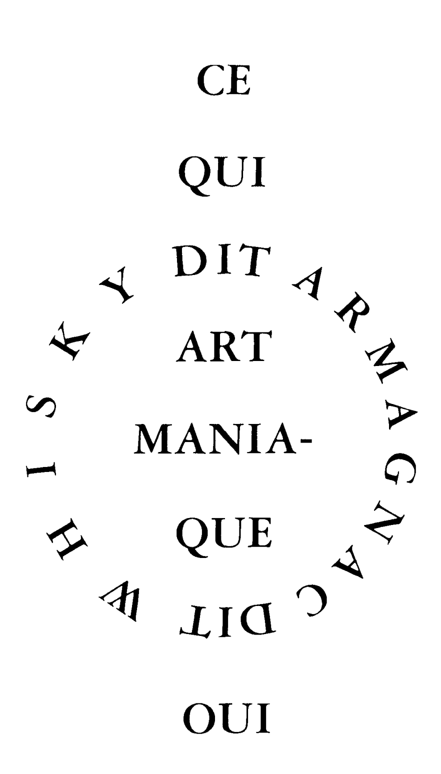
John Lee

Études littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 79-86.



CE QUI DIT ART MANIAQUE DIT OUI

John Lee



■ Je n'approfondirai pas ici les problèmes de traduction lipogrammatique proprement dite, mais ceux, autrement plus épineux, que pose la reconstitution du réseau textuel mis en place dans *la Disparition*[1] de Georges Perec. En effet, à s'en tenir là, la suppression d'une lettre, fût-elle la plus fréquente, ne semblait pas d'une difficulté si vertigineuse, en anglais du moins — je crois que cet exercice est nettement plus périlleux en allemand, par exemple... Brièvement donc, on notera deux de ses implications :

1° Aux plans grammatical et syntaxique, la recherche de solutions, puis leur exploitation systématisée. Après quelques pages de rodage, décelables chez Perec lui-même, avec des tâtonnements que je n'ai pas trop cherché à gommer, ce seront autant de réflexes qui, sans s'appliquer mécaniquement, permettront néanmoins d'avancer plus vite. Un cas particulier en est le pronom personnel; nous y reviendrons[2].

Texte d'une communication faite à Paris VII en janvier 1988, dans le cadre du séminaire de l'Association Georges Perec consacré à *la Disparition*.

1 Georges Perec, *la Disparition. Roman*, Paris, Denoël (Lettres nouvelles), 1969.

2 Voir John Lee, «*la Disparition*. Problèmes de traduction», communication présentée en mars 1988 au colloque Perec de Londres (*Parcours Perec*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 109-126); voir aussi le mémoire de maîtrise que, sous la direction d'Anne Roche, Sara Greaves a consacré à cette version : *la Traduction d'un lipogramme*, Université de Provence, 1989, p. 23-28.

2° Tout le reste n'est au fond qu'une question de vocabulaire; or, la langue anglaise est bien assez riche pour que l'on puisse voir dans l'élimination d'office d'une bonne moitié de ses mots davantage une aide à la sélection qu'une véritable contrainte forte.

Ce relatif relâchement de la contrainte permet — et qui s'en plaindrait? — de mieux coller au grain du texte français et de soigner la tenue de la traduction. Ce qui distingue le *texte* de l'*écriture* à contrainte forte comme de celle exempte de contrainte explicite, c'est que, d'une part, hors de tout mécanicisme, il exige un choix, et que d'autre part, en dehors d'un certain expressivisme, il en fournit les critères, et même un choix de critères. Il s'agit alors pour le traducteur, à mon avis, de se situer par rapport à deux types d'équivalence apparemment inconciliables : équivalence *sémantique* et équivalence *formelle*. Ainsi — je ne porte pas de jugement de valeur —, Mallarmé traduit-il fidèlement *le Ver vainqueur* de Poe[3], à ceci près que ce qui n'était point prose n'est plus vers. En revanche, poussée à l'extrême, une recherche formaliste peut entraîner des écarts considérables, voire incontrôlables, quant au signifié, à tel point que les différences finissent par l'emporter sur les similitudes. C'est, a priori, le risque que Marc Parayre me semble courir en traduisant jusqu'à la contrainte, qui devient alors la suppression de la lettre la plus fréquente de la langue employée — donc *A* en espagnol —, au lieu d'*E*, la lettre la plus usitée *en français*. La question ne se pose pas en anglais. Mais il est curieux de constater que celui dont le mémoire de maîtrise rappelle opportunément au traducteur combien sa tâche est complexe[4], s'en donne une autre certes tout aussi difficile.

Ce parti pris-là en vaut un autre : il faut voir. Il comporte néanmoins, à mon sens, l'inconvénient de n'être pas spécifique de la traduction interlinguistique : on pourrait refaire une version française de *la Disparition* avec n'importe quelle autre voyelle manquante, voire une version à la *Revenentes*[5] qu'on intitulerait *l'Enlèvement* ou, si l'on préfère, *les Lettres menqentes;* mais il s'agirait là d'une traduction au sens large que, pour ma part, je nommerais transposition, au sens musical, presque.

Or, il me paraît que la traduction a ceci de particulier qu'elle peut viser une équivalence globale où paramètres formel et sémantique se trouvent réconciliés. Je dirais même qu'elle *doit* le faire, surtout quand forme et contenu sont aussi inextricablement mêlés qu'ils le sont ici : certes, la forme engendre le contenu, et c'est cela, précisément, le contenu du roman; mais, en même temps, il est difficile de donner tort au lecteur de *W*[6], qui, lui, soutiendra l'inverse.

Non seulement toutes les contraintes n'ont pas le même intérêt, comme le suggérait Mireille Ribière, *mais encore la même contrainte conviendra plus ou moins à telle plume, à telle langue, à tel jour...* Ce constat, qui frise la banale évidence, régit néanmoins, en amont du détail de la traduction, le choix même du projet.

---

3 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 (Bibl. de la Pléiade), p. 195. Pour ma part, j'ai préféré rétablir la rime et un certain effet métrique dans les poèmes lipogrammatisés du chapitre 10; voir John Lee, « Perec Translations », dans *PN Review*, 68, p. 18-19.

4 Marc Parayre, *Comment fait un homme de lettres sans caser d'E*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1985.

5 Georges Perec, *les Revenentes* (fantaisie monovocalique), Paris, Julliard, 1972 (Idée fixe).

6 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 (Lettres nouvelles).

Rendre à la fois l'esprit et la lettre de l'œuvre avec les moyens spécifiques de l'autre langue sera plus ou moins difficile selon les cas. Cela dépend d'une part de la complexité d'un problème donné, et d'autre part du degré de compatibilité sur ce point précis entre les deux systèmes linguistiques.

Voici à titre d'exemple un problème facile, à première vue. Il s'agit de trouver un bref surnom pour le virgilien Carcopino qui, en amalgamant les notions de marxisme et d'alcool, rappellerait l'anticommunisme primaire du personnage. En français, il suffit d'une contrepèterie : *Cocopinar;* en anglais, on changera deux (ou trois) lettres : *Carlovino ou Karlovino.*

Cependant, à mieux lire, ce petit détail s'inscrit dans le vaste réseau métatextuel, ou autoreprésentatif, des «sans-*E*[7]». En effet, le cocktail serait moins rouge si dans ce vin, comme dans le portoflip, on n'oubliait pas les œufs (*coco*-pinard; voir «Karl Böhm», qu'on lira «*coco*/*E*»).

Ne désespérons pas trop vite, toutefois. Car s'il nous est interdit, à l'occasion, de faire d'une même pierre deux mêmes coups, rien n'empêche, en revanche, de faire de toutes les pierres l'ensemble des coups. Ainsi, quand nous aurons rendu tel titre de journal, «Plus un coco à Paris» (p. 28), quitte à le faire en plusieurs fois et en y mettant bientôt tout le livre[8], nous aurons également comblé le défaut de notre distingué latiniste, et, dans le même temps, nous aurons rendu lisibles presque toutes les nombreuses allusions oologiques du roman.

Or, ce ne sont pas moins de quatre opérations, me semble-t-il, qu'il faut effectuer pour y parvenir :

1° rendre le calembour communiste/œuf;
2° établir l'homophonie œufs/*E*;
3° expliciter la traduction œufs = eggs;
4° mettre en relation eggs/«e's» (prononcé /i:z/)

1° Seul le premier point peut se régler d'office, et encore, uniquement en scindant la proposition en adjectif et nom : *commy nignogs*. Outre le fait que «nignog» évoque «eggnog» (boisson alcoolisée aux œufs) — nous verrons plus loin d'autres exemples où *I* remplace *E* —, le mot traduit un troisième sens de *coco*, puisqu'il désigne péjorativement un individu quelconque. Il y aura donc, malgré tout, calembour, lui aussi péjoratif.

Tout le reste, à défaut d'être renvoyé en note — ce qui constituerait, bien entendu, une démission symbolique, voire effective (car que pourrait-on y mettre, sinon des *E?*) —, ne peut que s'incorporer à un autre endroit du texte, soit en se substituant à un élément secondaire affaibli encore par la traduction, soit en redoublant un élément maintenu. Aussi présenterons-nous un exemple de chacun de ces cas.

2° Le rapport entre les œufs et la lettre demande explicitation en anglais, puisque cette dernière s'y prononce /i:/. À cet égard, le paragraphe détaillant les études d'Haig me paraît constituer un bon site d'accueil. En effet, pour une fois, la

7 Pour une typologie du lipogramme perecquien, voir John Lee, «Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux», à paraître.

8 J'ai eu recours naguère à la notion de séquence pour désigner l'étendue textuelle à l'intérieur de laquelle ce travail s'effectue; voir John Lee, «la Traduction simultanée», dans *la Chronique des écrits en cours*, Paris, n° 4 (septembre 1982), p. 46. Évidemment, cette macro-séquence qu'est le texte entier dispose toute une série de micro-séquences bien délimitées, telles le pangramme défectif, le palindrome, ou encore la contrepèterie «Moby Dick/maudit Bic», et qui, naturellement, ont été maintenues (voir Sara Greaves, *la Traduction d'un lipogramme*, p. 130, 53, 48); pour un autre exemple (le polylipogramme de Queneau), voir *The Times Literary Supplement*, 2-8 septembre 1988, p. 958.

lourdeur circonlocutoire requise par les accusatif, passif et autres optatifs semble rédhibitoire; il faut donc, de toute façon, modifier au moins une partie des exemples (quitte à ce que notre jeune homme aime désormais autant l'anglais que le français). Il ne devrait alors pas être trop difficile de lier les différents phonèmes en jeu, car ils sont phonétiquement très voisins.

> Il distinguait, disons cinq fois sur huit, un son fricatif d'un son labial, un substantif d'un pronom, un nominatif d'un accusatif, un actif d'un passif ou d'un pronominal, un indicatif d'un optatif, un imparfait d'un futur, un attribut d'apposition d'un partitif d'attribution, un ithos d'un pathos, un chiasma d'un anticlimax (p. 154)

... c'est-à-dire un «vœu» d'un «nœud» ou d'un «bœufs», un «œufs» d'un «eux», un «je» d'un «me» — ce qui fonctionne bien en anglais, sauf le dernier exemple, malheureusement. C'est alors qu'interviendront nos vocalisations, qui donnent :

> a spirant from a bilabial, a noun from a pronoun, a front shut cardinal from any half-shut or half-unshut similar (with or without lip-rounding) from a schwa, a digraph from a triphthong, a subordinating conjunction from an auxiliary contraction, iotacisms from scotticisms, cannibalisms from abstractitis, ithos from pathos, chiasmus from anticlimax.

3° Ayant convoqué le son français /ø/ et le mot anglais «eggs» (déjà en filigrane dans la scène du porto-flip entre autres), reste à associer les deux par un ajout dans le style de ce qui précède.

Se souvenant du calembour bilingue «Un œuf is enough», on aura recours, à l'occasion, à ce dernier vocable, qu'on écrira «inough». Il faut savoir que le syntagme «l'œuf du canard», désigne doublement un score nul : «l'œuf» par homophonie «love», zéro au tennis; «canard» dans sa traduction «duck», zéro au cricket. Où introduire ces éléments? Évidemment là où il est question d'un de ces sports :

> À Roland-Garros, pour finir, dans un match comptant pour la Davis-Cup, Santana avait battu Darmon, six-trois, un-six, trois-six, dix-huit, huit-six (p. 18).

a) Ce score ne peut de toute façon rester tel quel, sauf en français bien entendu (solution d'abord envisagée) : il faudrait quelque combinaison de 6-2, 6-4, 32-30 ou plus (pas plus de *tie-break* en Coupe Davis en 1968 que de nos jours); mais alors laquelle, et en vertu de quoi? Notons au passage que Perec utilise cinq combinaisons sur les six possibles (l'exclue étant 28-26), un match se disputant en cinq manches seulement — c'est même la raison d'être de ce résultat sportif (outre le fait qu'il s'agit de comptabiliser des *jeux*).

b) Dorénavant nous avons une détermination pour le 6-0; encore faut-il trouver un synonyme lipogrammatique de «love».

c) Or, j'en vois six, précisément (cela dit, il y en a peut-être d'autres) : *nix, nothing, nil, zilch, nought, nowt*. Si nous en écrivons cinq différents, nous obtenons au moins une approximation du mécanisme mis en jeu.

d) Quitte à modifier le score, on pourrait inverser le résultat — le prétexte d'un cocorico...

e) Comme la fiction débute vers le premier avril («huit jours» plus tard, Voyl va à sa «consultation du huit avril»), et que l'anglais nous permet de le préciser, on soulignera ainsi ce travestissement.

f) Une démarche parallèle pour le sport anglais s'y ajoutera : le nom du joueur et celui du terrain — lequel dit aussi sa forme — confirmeront que

décidément cette précision n'est pas de trop. Voici donc ma version :

> Finally, sport on this first of April : at Roland-Garros, in a Davis Cup match — cocorico ! — Darmon outfought Santana six-nil, nought-six, nothing-six, six-zilch, six-nix ! And for British crickit fans on holiday abroad, Boycott gotta duck — nay a king pair — atta Oval against Australia !

4° Il ne reste qu'à associer le son /ø/ au son /i/ de façon un peu plus systématique. D'ores et déjà nous avons, d'une part, une forme d'*iotacisme*, ou prédilection pour le son /i/, qui s'était déjà imposée pour d'autres raisons plus loin, et qui apparaît ici dans «crickit», pour «cricket», vocable qui entre par ailleurs dans le paradigme des bourdons et autres insectes; d'autre part, dans ce jeu, mal jouer contre l'Australie signifie qu'on perd «les Cendres» («the Ashes») : or, «ash» désigne aussi cette voyelle de l'ancienne langue qui est certes un peu plus ouverte que /oe/, car située entre /e/ et /a/, mais qui s'en rapproche par sa transcription digraphique, «ae».

Cette machinerie, ainsi décortiquée, peut paraître très lourde, et parfois légèrement boiteuse; elle se réduit néanmoins à quelques mots ajoutés dans la continuité, conformément à cette double exigence : rendre un texte spécifiquement *français*, tout en produisant un texte anglais dans sa spécificité de traduction, par le biais, notamment, de la dimension autoréférentielle de l'un et de l'autre.

C'est là, je le répète, une position *pratique*, ne s'appliquant peut-être, après tout, qu'au seul cas de *la Disparition*. À ce propos, il convient de préciser pourquoi les usages spécifiquement anglais sont subordonnés, ou plutôt, à mon sens, se subordonnent ici au français.

C'est que, du point de vue de la génération anecdotique, peu de choses me paraissent exploitables, quand elles ne vont pas carrément à contre-courant : emblématique de la difficulté, l'expression «non sans mal» («not without difficulty»), ponctuant mainte phrase, qui peut s'interpréter « without ease» (sans facilité), nommant ainsi la contrainte : *without e's*. Rien ne se fera donc sans mal, mais il faut avouer qu'il n'y a pas là de quoi faire toute une histoire.

Il ne serait pas trop gênant de se voir interdire les bourdons et les puces *(no bees, no fleas)*; il l'est déjà bien davantage de devoir se passer de plusieurs pronoms personnels *(no he's, she's, we's...);* mais perdre sept ou huit lettres supplémentaires *(no b's, no c's, d's, g's, p's, t's, v's nor American z's)* serait tout de même rédhibitoire.

Serait surtout trivial, sinon incohérent, un récit dont les faits marquants seraient l'absence d'*honoraires (no fees)*, de *pois (no peas)*, de *genoux (no knees)*, de *mers (no seas)*, de *thés (no teas)*, et surtout de *clefs (no keys)*... Bref, cette histoire ne me passionne guère *(no Lee) !*

Ce qui en revanche fait la force de *la Disparition*, me semble-t-il, c'est que dans ce «roman familial» (au sens psychanalytique), des notions *fortes* (relevant de l'inconscient) sont mises en relation d'une manière forte, c'est-à-dire tantôt implicitement, tantôt explicitement, tantôt symboliquement, tantôt on ne peut plus concrètement. Ainsi, des problèmes de *surmoi :* pas de Dieu («la foi vacilla», p. 49); des complexes d'*Œdipe* — des vieux supplantés, tel Aloysius Swann, qui «trouvait d'un goût sournois, sinon corrompu, qu'un adjoint, qu'un bras droit pût s'offrir tout un solo alors qu'un patron n'avait sorti qu'un canard» (p. 232) —; de *castration :* pas de nœud/de queue ou d'yeux ou de

nez, l'instrument envisagé par Swann étant justement... un nœud («s'aidant d'un *cordon nodal*, accomplir sur ton corps l'amputation, la mutilation, l'incision, l'ablation, la *castration*, l'abscission, la scission, l'omission ou la division d'un constituant vital : ton attribut viril, pour sûr, ou, par un tour plus symbolisant, ton tarin», p. 301 — et on pense alors à l'ablation du sinus d'Anton Voyl 275 pages plus tôt); de *mort*, enfin : pas *d'El d'œufs* (Olga : son œuf de mari est vite cassé).

Il me semble capital de retrouver cette cohérence dans une traduction. Dans sa thèse, Mireille Ribière a montré le rôle de «générateur secondaire» joué par les vers 5-6 de *Vocalisations*, la réécriture des *Voyelles* de Rimbaud[9]. C'est à partir d'un autre générateur de ce type que j'ai pu élaborer un schéma de travail qui réunit tout ce que je viens d'exposer et en répertorie les nombreux avatars : il s'agit du pangramme défectif *portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo.*

Ce schéma est une machine à lire extrêmement puissante détaillée dans le texte de ma communication au colloque Perec de Londres[10]. Aussi me contenterai-je ici d'en indiquer le principe.

PORTONS DIX BONS WHISKYS	À L'AVOCAT	GOUJAT	QUI FUMAIT	AU ZOO	-E
REND «FIN ROND»	SURMOI ASSASSIN castration ——→ ←——	ŒDIPE évincement	MASQUE/MARQUE	SPHINX	ÉNIGME
Bar/bu vin blanc grog canard/pot	BARBU ←—— ←—— ——→ =SWANN castration (p.301) ——→ rhume ←—— cor de chasse: canard ←——	FILS survivants fils tué petit-fils = OTTAVIANI rhum pot-pourri	barbe sans moustache/ sillon blafard blanc cygnal	bar/barbue cygne chasse : canard/dix cors	barbu(e) rhum(e)
Bourbon (whisky)	Bourbon (roi Louis)	bourdon (arme du Dauphin Aignan)	bourdon (blanc typo/ broyer du noir)	bourdon (insecte)	bourdon (omission)

9 Mireille Ribière, *Bridging the Gap. A Study of Three Works by Georges Perec*, London, University College, 1985, p. 134-135.
10 Voir note 2.

Je reviendrai, pour finir, sur un aspect déjà évoqué sous plusieurs angles : la suppression de la voyelle considérée comme équivalant à «ce qui empêche de voir» *(pas d'yeux)*. En anglais, nous l'avons constaté, cela peut marcher, mais avec une autre voyelle *(no eyes = no i's)*; par ailleurs, la suppression de certains pronoms personnels *(he, she, we)* désigne la contrainte. Il faut toutefois relever au moins une contradiction dans ce système pronominal : d'une part, l'emploi de la première personne est admis, puisque lipogrammatiquement conforme; d'autre part, il semble mal venu, dans la mesure justement où la vision est brouillée.

Ici comme ailleurs, il faut reconnaître que la pratique a devancé la théorie. Voici donc, pour terminer, ce qu'il a d'abord été possible de réaliser avant que de soupeser vraiment les enjeux de l'entreprise — c'est-à-dire en tenant compte des seules tactiques locales sans les avoir encore assimilées dans une stratégie globale.

1 Iotacisme

Dans la pratique, cette solution a d'abord été adoptée afin de rendre lisible l'allusion jamesienne «imago dans mon tapis». Or, pour ce faire, je n'ai pu trouver mieux que «figuration in my carpit» (le titre original étant, je le rappelle, *The Figure in the Carpet*[11]). En l'occurrence, un tel recours à la coquille est au moins doublement justifié, puisque s'y tapissent la *carp* d'Haig et un *trou* ou *noyau (pit)*[12].

Cela fait, il s'agissait de systématiser quelque peu la chose. Comme pour tous les écarts, la règle de conduite est la suivante : plutôt que de constituer une facilité, l'écart doit apporter une complexification, ou, dans la terminologie ricardolienne, doit se faire «par en-dessus[13]». Tantôt donc, la coquille sera une variante venant après une traduction lipogrammatique régulière du même terme, tantôt elle se substituera à un vocable évident mais peu textualisé, ainsi que cela se passe parfois dans le texte français. Il est néanmoins possible, malgré tout, que certaines coquilles ne soient que des pirouettes permettant de résoudre un problème précis. Je laisse juger du statut de l'exemple suivant.

Dans la leçon de philosophie d'Anton Voyl (p. 61) — qui, pour être de la main de Catherine Clément, n'en est pas moins parfaitement intégrée[14] —, il est question de «moi» et de «surmoi», termes très précis qu'il faudrait normalement bannir d'une version anglaise, puisqu'ils ne sauraient se traduire autrement que par *ego* et *superego*. Or, ce serait vraiment trop dommage que d'avoir à sacrifier une valeur métatextuelle aussi sûre : *E go* disant, bien entendu, *E partir*. D'ailleurs, la super- (ou méta-)métatextualité de *superego*, signifiant la suppression d'*ego*, requiert paradoxalement son main-

11 Henry James, «l'Image dans le tapis», dans *Nouvelles*, trad. Michel Gauthier, John Lee et Benoît Peeters, Paris, Éditions de l'Équinoxe, 1984, p. 257-306; repris dans *la Leçon du maître et autres nouvelles*, Paris, Seuil, 1985 (Points roman), p. 253-304.

12 Pour plus de détails, voir Sara Greaves, *la Traduction d'un lipogramme*, p. 69, 111-112.

13 Jean Ricardou, «Textuelles II. L'Utilité d'une erreur», dans *Texte en main*, Grenoble, n° 2 (1984), p. 118.

14 Cette attribution, impossible pour qui n'a pas consulté le manuscrit, n'a guère non plus de pertinence dans la mesure où Catherine Clément-Backès tisse un lien supplémentaire avec Melville. En effet, sa référence à Platon et à Spinoza rappelle cette phrase de Moby Dick : «J'incline à penser que la Vraie-Baleine a été un stoïcien et le cachalot un platonicien qui aurait lu Spinoza dans les dernières années de sa vie» (Hermann Melville, *Moby Dick*, II, Paris, Gallimard, 1986 [Folio], p. 84). Perec aura recours à ce procédé allusif tout au long du roman.

tien sous une autre forme. Trois solutions viennent alors à l'esprit :

a) maintenir le français — peu compréhensible, à mon avis;

b) remplacer «moi» par *I* ou par l'allemand *Ich* — mais alors, que faire de «surmoi»?

c) adopter les formes *Igo* (avec, le cas échéant, *Ich* entre parenthèses) et *SupraIgo* — ce qui indique assez bien, on le voit à présent, la suppression et du moi *(I)* et de l'œil *(eye)*, devenue synonyme de celle du *E*.

2 Apostrophes

Graphiquement proche du *i*, l'apostrophe, on le sait, s'utilise dans la transcription de l'anglais parlé, soit dans les contractions de l'auxiliaire, soit pour rendre un parler dialectal, soit encore en poésie afin d'indiquer une syllabe muette, et en particulier le «-ed» du participe passé, toujours muet de nos jours.

Dès lors, il m'a semblé intéressant de doter l'apostrophe d'une valeur métatextuelle en l'insérant dans plusieurs mots désignant un manque, et, pourquoi pas, dès le titre, lequel devient ainsi — avec en prime une résonance shakespearo-stevensonienne parfaitement justifiée — *Vanish'd*[15] *!*

Il ne s'agit évidemment pas d'abuser de ce procédé. Aussi, dans le chapitre 3, en ai-je porté les occurrences à vingt (chiffre nullement quelconque), avec, comme partout, une préférence pour ce qui rime avec le titre — *wish'd, publish'd, fish'd, polish'd*, mais aussi *furnish'd, varnish'd, diminish'd* (diminué), *banish'd* (banni), *finish'd* (terminé) : le lecteur germanophone saisira, sans doute, la métatextualité de tous ces «nichts»...

15 Pour plus de détails, voir Sara Greaves, *la Traduction d'un lipogramme*, p. 103-109. Quant à *Vanish'd !*, il semble aujourd'hui peu probable que ce titre paraisse un jour prochain, depuis que Collins Harvill, et Godine aux États-Unis, coéditeurs des traductions anglaises de *la Vie mode d'emploi* et de *W*, ont acquis les droits de traduction du roman lipogrammatique et commandé ailleurs une nouvelle version «plus plausible».